



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**Philippe Malone**

---

## « Une œuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale »

Entretien réalisé par Sylvain Diaz

**Philippe Malone et Sylvain Diaz**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2211>

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Philippe Malone et Sylvain Diaz, « « Une œuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale » », *Agôn* [En ligne], Portraits, Philippe Malone, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2211>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# « Une œuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale »

Entretien réalisé par Sylvain Diaz

Philippe Malone et Sylvain Diaz

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 27 janvier 2012 à Paris.

## « L'écriture théâtrale m'a toujours été familière »

Sylvain DIAZ. Quel est ton parcours ? Comment es-tu arrivé jusqu'à l'écriture et au théâtre ? Les deux sont-ils seulement liés ?

Philippe MALONE. Je suis arrivé à l'écriture par hasard, à la suite d'une rencontre au Togo avec un écrivain, Kossi Efoui. On s'est lié d'amitié. On est rentré en France au même moment. Et c'est lui qui m'a dit : « Écris ». Je lui avais fait lire des petits textes et il m'a dit : « Continue, continue, continue ». Pendant dix ans, il m'a suivi en me disant : « Continue ». Écrire n'avait aucun caractère d'évidence. Je lisais beaucoup mais être écrivain restait quelque chose de mystérieux. Il n'a jamais été naturel, ni dans ma culture, d'écrire. Et c'était très étonnant de rencontrer quelqu'un en chair et en os, qui produisait des textes, qu'il m'était offert de lire. C'est la première fois que je mettais un corps sur la provenance d'un texte. Alors, je m'y suis mis.

Par ailleurs, j'ai toujours lu du théâtre. D'un point de vue littéraire, on peut même dire que j'ignorais que c'était du théâtre parce que je n'y allais pas. Si, une fois, quand j'étais ado, voir *Le Malade imaginaire*. La deuxième fois que j'y suis retourné, j'étais technicien lumières au Togo sur *Le Malade imaginaire*.

Mais l'écriture théâtrale m'a toujours été familière. Comme tout le monde, j'ai découvert Sartre, Camus par le théâtre. C'est un genre littéraire qui ne m'a jamais

incommodé. Plus tard je me suis intéressé aux auteurs anglo-saxons : Breat Easton Ellis, Selby, Fante, Burrough etc. Dans la foulée, j'ai lu Osborne, Tennessee Williams, Pinter, Bond... J'adorais déjà Beckett. Roman ou théâtre, ça ne me posait aucun problème. Quand je me plongeais dans un auteur, je lisais tout. J'ai toujours lu le théâtre et le roman sans jamais me poser la question du genre.

S.D. Et au moment de l'écriture, c'est une question que tu te poses ? Tu n'écris que du théâtre ou aussi du roman ?

P.M. Le premier texte que j'ai écrit s'apparentait plutôt à un roman. Ce n'était pas du théâtre, ce n'était pas destiné au plateau. C'était un travail personnel qui a duré plusieurs années. C'était comme une longue lettre. Ça a duré 6 ans. Ça m'a sauvé. Après, j'ai écrit des nouvelles, que j'ai commencé à envoyer. Il y a eu une publication, des petits prix. Ce n'est qu'après que je suis passé au théâtre. Ça me permettait d'être plus efficace, plus rapide pour des textes que je souhaitais politiques. Je commençais à aller pas mal au théâtre mais je ne savais pas à qui envoyer mon texte. Je l'ai envoyé par la poste, un peu au hasard. J'avais rencontré les auteurs du Val d'Oise, j'avais appris qu'il y avait un comité de lecture et là encore, ils m'ont dit de « continuer ». J'ai eu de la chance. Quand j'ai terminé mon premier roman, je l'avais envoyé à un festival à Chambéry où il n'avait pas été retenu, mais on m'a dit : « Continuez ! ». J'ai toujours eu cette chance d'être poussé vers l'avant. J'ai continué. Et plus je continuais, plus ça devenait une nécessité.

Ma première longue pièce a ainsi été envoyée par hasard, sur un quiproquo, à la Mousson d'été, à Véronique Felenbok qui en était administratrice à l'époque. Je ne savais pas du tout qui c'était. Elle m'a informé que j'étais pris au festival. Je lui ai dit : « C'est quoi ce festival ? ». C'est comme ça que ça a commencé. Et c'est là que j'ai rencontré Laurent Vacher avec qui je travaille depuis.

S.D. De quelle pièce s'agit-il ?

P.M. C'était *Zéro défaut*, ma première longue pièce, qui n'a pas été éditée, qu'avait essayé de créer Laurent Vacher sans succès en 1998-1999. Il en a fait une lecture à la Mousson d'été.

S.D. Tu as dit que tu étais un grand lecteur. Est-ce qu'il y a des œuvres, romanesques ou théâtrales, qui t'ont marqué, qui ont accompagné ton écriture ?

P.M. Quand j'ai commencé à aller au théâtre, je me suis mis à lire beaucoup de théâtre, en autodidacte, comme celui de Sartre. Je suis parti de la lettre A pour arriver à la lettre Z. Je m'astreignais à lire deux œuvres par auteur. Pendant deux ans, j'ai lu 300 pièces. J'ai pioché dans les stocks de l'Arche, en gros, qui correspondait assez bien à ma sensibilité. Quand les auteurs me plaisaient, j'en lisais plus.

Après *Zéro défaut* j'ai cherché à avoir des retours. J'ai envoyé mes textes à des auteurs. Pratiquement, personne n'a répondu. Sauf Edward Bond. Celui qui m'a le plus aidé, c'est lui. Il a lu mes textes en français. *Pasaran* et *Titsa*. Le seul retour étayé, argumenté d'auteur que j'aie jamais eu sur mes textes, c'est le sien. Je lui dois beaucoup parce que ça m'a donné confiance. Et si maintenant je me suis un peu éloigné de son théâtre, c'est quelqu'un que j'estime et que j'admire beaucoup. Il a toujours fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, il a toujours été là.

S.D. Et aujourd'hui, quels sont les auteurs qui t'accompagnent ?

P.M. Par la suite, je me suis senti très, très proche de Heiner Müller. J'ai évidemment un grand faible pour Beckett – peut-être plus pour ses romans. Parmi les gens qui m'ont accompagné dans mon parcours théâtral, il y a Barker, Vinaver, tout ce qui est müllerien – des auteurs comme Lothar Trolle. Shakespeare aussi, qui a amené la poésie dans mon écriture – je pense que ça vient de là, une forme d'efficacité et des décrochages poétiques incroyables ; Thomas Bernhard qui est peut-être celui qui m'a le plus accompagné pour la forme, la rythmique, le souffle, les boucles à l'intérieur de l'écriture.

### **III : « interroger les modalités du pouvoir aujourd'hui »**

S.D. On va reparler de Shakespeare puisqu'il va maintenant être question de *III*, inspiré de *Richard III*. Quelle a été la genèse du texte ? Je crois qu'il s'agit d'une commande.

P.M. Oui. La compagnie Octogone-Maria Cristina Mastrangeli m'a passé commande d'un texte, ce que j'ai d'abord refusé. Mais il y avait un fort désir d'un comédien, Richard Sammel, et la commande était complètement libre. Du coup, j'ai accepté. Ce que j'ai finalement proposé, ce sont des fragments. À l'origine, *III* n'est constitué que de fragments. Les séquences de la pièce peuvent être interverties. Éditée, la pièce a trouvé un ordre. Des années après, je me suis dit qu'on aurait pu peut-être l'éditer sous forme de feuillets. Pour battre les scènes comme des cartes à jouer.

Cette liberté d'écriture permettait de réinterroger, à travers le personnage de Richard, les modalités du pouvoir aujourd'hui. Situer, détailler comment se fabriquent le pouvoir et la construction de la notion d'autorité – qui ne sont pas forcément liés d'ailleurs. Il était hors de question pour moi de singer ou de faire un bras-de-fer avec Shakespeare. Je m'en suis seulement inspiré : j'ai seulement gardé cinq personnages que j'ai transformés à mon gré.

S.D. Le projet n'était pas de faire une actualisation ou une adaptation, si je comprends bien. *Richard III* était plutôt un outil.

P.M. *III* mêle la reprise de motifs shakespeariens à des idées plus personnelles. Il y a une reprise de la scène de séduction entre Anne et Richard, qui est le seul emprunt direct au *Richard III* de Shakespeare. Après, ce qui m'intéressait, c'était la difformité. J'imaginai Richard comme quelqu'un de très beau mais qui devenait laid par le pouvoir, de plus en plus laid. Il y a d'autres thèmes dont on avait parlé et qu'il m'intéressait de traiter : la jeunesse comme mouvement intrinsèquement révolutionnaire par exemple. Et bien sûr le chômage et la finance aujourd'hui.

S.D. Je ne retrouve pas forcément *Richard III* dans *III*. Tu disais que tu n'avais pas conçu la pièce comme ayant un ordre établi : je trouve que ça apparaît quand même à la lecture. Chez Shakespeare, il y a une trajectoire linéaire très claire : on voit Richard foncer vers le pouvoir. Ça, ça disparaît chez toi. À la place, on voit un personnage qui se replie un peu sur lui-même et qui explore sa jeunesse ratée. Il y a notamment une question qui n'est pas posée chez Shakespeare qui est celle de l'héritage.

P.M. L'héritage et l'origine. Richard est coincé entre les deux. Effectivement, c'est très présent. La question de l'héritage culturel, de la reproduction sociale. Celle de l'origine, liée à la remontée du fascisme, à travers les figures de Le Pen et ses produits dérivés. Aborder ces thématiques en les reformulant à partir de la filiation.

S.D. Richard apparaît comme une figure déchirée. Ce que je trouve intéressant dans ta pièce – et ce qui fait son originalité par rapport à l'hypotexte shakespearien –, c'est que tu n'as pas repris le personnage de Richard, monolithique dans sa difformité. Chez toi, il est traversé d'une contradiction.

P.M. « Les humains sont contradictoires, pourquoi les personnages ne le seraient-ils pas ? » disait Bond. Richard est lucide. Et tragique – du fait de sa lucidité. Il oscille entre sa position de pouvoir et ses désirs, qui vont à l'encontre de sa posture sociale. Le tragique vient de là, et du fait que Richard, comme tous les personnages du reste, sont lucides. Ce sont des pantins qui ont conscience de leurs conditions de pantins.

S.D. Une grande thématique de la pièce, c'est le travail, le monde du travail contemporain avec d'une part les actionnaires, d'autre part les ouvriers – on évoque le travail à la chaîne. Mais ces derniers demeurent invisibles. Seul est visible Richard qui tient dans sa main les actionnaires.

P.M. Ce qui m'intéresse ici, ce sont les questions de pouvoir, et donc ceux qui les mettent en œuvre. En clair les responsables, car il y a des responsables (le libéralisme ne tombe pas du ciel, ce serait trop simple) et des victimes. Dans *III* comme dans *L'Entretien*, je veux me focaliser sur ces relations de pouvoir. Sur la violence qu'elles induisent : l'exercice du pouvoir est de plus en plus violent. Celui qu'exerce Richard, même si c'est avec cynisme. Un cynisme désespéré. J'examine les formes que l'exercice de la lutte peut prendre. Le recours au monologue, par exemple, est là pour l'illustrer. Une arme de prise et de conservation du pouvoir. Le monologue pour occuper l'espace, comme attribut de la puissance. Richard le sait et le dit (il a aussi le pouvoir de tout dire) à Norfolk : « je vais t'expliquer pourquoi je monologue ». Il le dit aussi à Anne. Dans toutes mes pièces, le monologue est utilisé comme arme de pouvoir. Après, je le remplis de mots. Ce qui est important, c'est moins ce qui est dit que la longueur – au moins la longueur ressentie par ce monologue-là. La logorrhée comme sceptre.

S.D. Cette articulation entre monologue et pouvoir est très nette aussi dans *Morituri*.

P.M. Oui. Comme dans tous mes textes.

S.D. L'articulation entre monologue et pouvoir est d'autant plus forte dans ces deux pièces qu'on touche à l'idéologie fasciste.

Nous parlions des ouvriers dans *III*. Ce qui m'a frappé en relisant la pièce, c'est que je retrouvais moins Shakespeare que Brecht. J'ai eu l'impression de relire *Sainte Jeanne des abattoirs* avec ce clivage assez fort entre le chef d'entreprise et les ouvriers. Mais dans ton théâtre, les ouvriers disparaissent. En témoigne, dans *L'Entretien*, le Chœur absent des salariées. La représentation des ouvriers est-elle aujourd'hui impossible ?

P.M. La question des ouvriers est traitée différemment dans les deux pièces. N'oublions pas que dans *L'Entretien*, la Syndicaliste est une ouvrière, la Fille est une fille d'ouvrière. Face à la Cheffe d'entreprise, il y a donc deux ouvrières. Et deux ouvrières qui se battent. Dans *III*, dans *Pasaran*, oui, les ouvriers disparaissent. Parce que ce qui m'intéressait, c'était de faire parler les responsables, ou les bourreaux (dans *Pasaran*). On est trop habitué à la plainte des victimes. J'ai envie de faire parler les responsables. Parce que mon ennemi, c'est le bourreau, ce n'est pas la victime. Ce qui m'intéressait dans ces deux pièces, c'était donc le bourreau. Je veux savoir ce qui se passe dans sa tête. Montrer la logique. La démonter.

Il y a des moments fondateurs de cette démarche. J'ai vécu au Togo, sous une dictature militaire très violente, brutale. Cette expérience est à l'origine de réflexions sur la dictature, comment elle naît et surtout, comment on arrive à un processus de normalisation de la barbarie. Ce qui me fait peur, c'est la normalité et la normalisation

du fascisme. Comment, par seuils progressifs, on déplace les seuils de tolérance, comme aujourd'hui avec Guéant. En rentrant en France, j'ai tout de suite commencé à travailler sur ces sujets-là. À mes débuts de photographe, en 1988, je suivais les meetings de Le Pen. J'ai toujours eu l'obsession de savoir comment tout ça se fabrique. Beaucoup de lectures et de travail sur le Front National, que j'ai photographié jusqu'en Angleterre où officiait le British National Party. C'est vraiment un axe important.

Je ne délaisse pas le monde ouvrier. Au contraire. Je cherche à lui rendre hommage. En pointant du doigt l'ennemi.

Dans *L'Entretien*, le Chœur absent des salariées est un chœur de combattantes. Il renvoie juste à une perception médiatique prônant l'invisibilité. Ou la plainte. La déploration semble inhérente au monde du travail, dans les médias. Ça masque une peur. Celle qu'on puisse en venir à se battre. On est encore dans une société très religieuse, très catholique : il faut savoir accepter son sort. Se plaindre est une fonction naturelle pour les victimes. Mais dès qu'elle ne se considère plus comme telle et commence à se battre, là, ce n'est plus acceptable. Le Chœur absent des salariées se bat. Il est bien présent. L'a toujours été. Mais absent des médias.

S.D. Ce combat, cette lutte est présente dans *III* où il est question de « révolution ».

P.M. Cette révolution échoue. Celle dont rêvait Richard, la vraie, marquant un changement de paradigme. Celle impliquant sa jeunesse. Buckingham prend la tête de la révolte et reconduit le pouvoir, avec les mêmes rapports de force, en se substituant simplement à Richard. Ce n'est pas une révolution. Richard n'est pas dupe lorsqu'il demande à la fin de la pièce : « quelle révolution ? ». Pour qu'il y ait révolution, il faut tuer Dieu (lui ou ses doubles, toute forme de transcendance, comme le « marché » aujourd'hui par exemple). Sans cette mise à mort, pas de révolution.

## Réinventer le poème dramatique (*L'Entretien*, *Septembres*)

S.D. Je voudrais parler maintenant de manière plus approfondie de la forme de tes pièces. *III* est composée de monologues très longs, découpés en versets. Il y a une composition typographique particulière avec des mots espacés, des mots en majuscules... Tout ça compose ce qu'on pourrait appeler un poème dramatique. On retrouve cela dans *L'Entretien* et dans *Septembres*, même si ça va beaucoup plus loin. Est-ce que c'est quelque chose dans lequel tu te reconnais quand je parle de poème dramatique ?

P.M. Oui, tout à fait. *III* inaugure le passage du fond à la forme, qui était jusque là présent dans l'écriture mais pas formalisé. Comment transformer politiquement le fond en forme ? Heiner Müller disait : « La question n'est pas de savoir comment faire du théâtre politique mais comment faire politiquement du théâtre ». Ce qui implique la question de l'esthétique : comment transformer le politique en esthétique ? Cette prise de conscience-là commence avec *III*. Une bascule poétique qui s'est accélérée avec *L'Entretien*, et débouche sur *Septembres*.

L'exemple de *L'Entretien* le montre. Ce texte part d'une réflexion sur la notion de dialogue. Qu'est-ce que le dialogue aujourd'hui ? Disons, que devient le dialogue dans une société de longs monologues comme ceux véhiculés par la télé la radio, voire les blogs etc. ? Bien souvent, des monologues entrecroisés. Des monologues plus ou moins sourds qui tissent une conversation, avec des points de jonction avec l'autre. Il faut

beaucoup de perspicacité pour mener une discussion. De là est venue l'idée, pour mes textes, de ne plus citer les personnages ; pour gagner en rapidité, pour pouvoir passer rapidement de l'un à l'autre, et pour qu'une personne continue la parole de l'autre. Poser la question du monologue entrecroisé, rendait impossible le fait d'aligner l'une après l'autre les répliques des personnages sur une feuille. L'une attendant que l'autre ait terminé, comme dans les endroits où la parole est ritualisée, avec des règles strictes d'échanges : Assemblée Nationale, Justice, bref les hauts lieux démocratiques où l'échange est formalisé.

Comme au théâtre.

Ce que je voulais avec *L'Entretien*, c'était trouver une forme qui corresponde totalement au fond. Trouver une adéquation totale entre ce que je veux écrire et la manière dont je vais l'écrire.

En écrivant avec ces règles typographiques (les personnages ont chacun un code typographique propre), la forme a fini par altérer le fond du texte. À force de passer rapidement de la Syndicaliste à la Cheffe d'entreprise, je me suis rendu compte qu'il y avait des pans du discours de la Syndicaliste qui passaient dans le texte de la Cheffe d'entreprise et vice-versa. Ce n'était pas prévu. Je me suis juste fié à la forme et c'est la forme qui a dicté l'évolution du texte. C'est la mécanique littéraire qui a pris le dessus et qui a fini par imposer le fond et l'histoire. Par accident.

Et puis il y a la question des enjeux littéraires. Derrière *L'Entretien*, l'ombre de *Quartett*, d'Heiner Müller. La deuxième partie évoque *Les Liaisons dangereuses* avec le surgissement des figures de Merteuil, Valmont et de Volanges.

Ainsi la Cheffe d'entreprise était au départ un Chef d'entreprise. Mais faire basculer ce texte sur une femme, tout en gardant ce que j'avais écrit pour un homme, permettait paradoxalement de sexualiser le pouvoir, en mettant à égalité deux femmes : quels en sont les enjeux charnels, sexuels ? S'attaquer à l'idéologie d'un discours économique. Et lorsqu'on l'a vidé de son idéologie, en le réinjectant dans la parade amoureuse par exemple, ne reste bien souvent qu'une volonté de domination.

Il y a aussi dans *L'Entretien* un travail sur la choralité et le rythme. Cela permet d'être extrêmement rapide dans les échanges. D'explorer et brouiller les pistes aussi : par endroits, le texte peut se lire soit horizontalement, soit verticalement, et selon que l'on choisisse l'un ou l'autre sens de lecture, ça ne raconte pas tout à fait la même chose.

S.D. En tout cas, l'écriture de *L'Entretien* invite à une approche nouvelle du texte de théâtre. En lisant la pièce, j'ai en effet l'impression d'une continuité de toutes les voix. Ça parle de manière continue. On ne peut pas isoler les paroles des personnages. On est obligé d'entendre les échos. Je voulais t'interroger sur le travail typographique aussi : on a parfois du texte écrit en très grand, en très petit... Ce travail typographique a été beaucoup exploré en poésie. Au théâtre, c'est plus problématique parce que la typographie n'apparaît pas sur scène...

P.M. La typographie remplace les didascalies. J'intègre les didascalies à l'intérieur du texte. D'autre part, l'emploi des majuscules a déjà été utilisé par Barker, comme rupture de l'ordre du discours. C'est cet emploi que j'ai repris. Rompre l'ordre du discours par quelque chose qui, à un moment donné, vient traverser l'esprit du personnage, quelque chose qui soit en contradiction avec le discours, soit vient appuyer. L'emploi des majuscules peut indiquer un changement de tons, de rythme...

Aujourd'hui, c'est vers les poètes américains, leurs propositions formelles très audacieuses, que je me tourne. Mes pièces deviennent de plus en plus littéraires et en même temps, étrangement, de plus en plus théâtrales. La page devient le plateau.

S.D. *L'Entretien* est désigné comme une partition ; *Septembres* comme une fugue. Y a-t-il un modèle musical derrière ton écriture ?

P.M. Ce n'est pas un modèle. Je n'ai pas fait de musique mais mes textes sont très musicaux. J'écris à voix haute.

J'écris avec les oreilles, je lis avec la bouche. Ça doit produire de la musique, faut croire. En tout cas, il y a toujours un travail sur l'oralité, la scansion, le rythme. Toujours une recherche de rapidité, de fluidité de la langue. Mon rêve, ç'aurait été d'écrire en anglais pour pouvoir pratiquer l'élision. Les coups de hache de Shakespeare m'ont toujours fasciné ! Je n'y arrive pas en français. D'ailleurs, j'ai recours à l'allemand, à l'anglais dans certains de mes textes pour essayer de trouver cette rapidité.

*L'Entretien* est construit comme une partition. Écrit presque sur une portée. Travailler les ralentissements, les passages rapides, les montées en chœur. Je voulais l'écrire en transparence. Je voulais l'écrire en profondeur, retrouver celle du plateau, je voulais que les trois dimensions de la scène puissent se retrouver dans l'écriture. Qu'on puisse voir arriver les mots de loin, presque comme des battements de tambours. Une partition à trois dimensions. C'est pour ça que je dis que plus c'est littéraire, plus c'est fondamentalement théâtral. Ce n'est peut-être plus du théâtre, mais c'est certainement un théâtre. Avec la possibilité de prendre des voix, des discours et d'en faire une partition, comme des notes de musique qu'on réorchestre complètement, qu'on livre à une orchestration différente sur le plateau, ça, c'est absolument fabuleux.

S.D. Et qu'en est-il de *Septembres* ?

P.M. Je voulais écrire l'histoire d'un enfant. Je voulais adoucir mon style. Pour y parvenir, je me suis dit : « je vais faire une phrase longue ; je vais juste travailler sur le souffle et je vais suivre la marche d'un enfant ». C'est comme ça qu'est née l'idée de cette phrase longue. Ce n'est pas pour ennuyer le lecteur ; c'est devenu une nécessité pour ralentir. Pour ça, je me suis aidé des notes de traduction d'André Markowicz et de Florence Dupont. Markowicz explique comment il passe du iambique au syllabique, d'une rythmique basée sur les accents toniques à la versification à la française. C'était capital, parce que je me suis rendu compte que ce que je faisais dans *Septembres*, c'était ça. Dans ce texte, il n'y a plus de ponctuation. Mais comme j'écris à voix haute, je ponctue oralement. Je ponctue non pas entre les mots mais sur les mots. En fait, je travaille les accents toniques. *Septembres* est une fabrique d'accents toniques. Un travail sur les scansion et les respirations. *Septembres*, ça se respire. C'est pour ça que le texte a été réécrit une centaine de fois : ça a été travaillé pour que l'air puisse circuler sans entrave ni heurts, sauf ceux précisément liés aux ruptures dans le texte. Ça s'entend facilement, ça se lit plus difficilement.

Le prochain, dans cette veine, sera sur la choralité, les mouvements de foule. Des bribes de phrases sur des doubles pages.

S.D. De quel texte s'agit-il ?

P.M. C'est un texte qui est en cours d'écriture depuis longtemps : *Testament des lucioles*. Il est écrit pour, avec Christian Giriat. Il alterne des monologues et voix dans la nuit. Une variation autour de « L'expérience de la nuit » de Marcel Béalu. La pièce esquisse



un parallèle entre les expulsions de Sangatte et la seconde guerre mondiale. Des voix qui se tuilent. On est à l'opposé de *Septembres*.

S.D. Pour *Septembres*, tu es donc parti d'un enjeu formel...

P.M. L'enjeu formel s'impose avec le choix du récit. Mais sans enjeu formel, aujourd'hui, l'écriture devient impossible. La forme, c'est le fond qui remonte à la surface, disait Hugo. Ils sont indissociables.

Pour *Septembres* je voulais parler de terrorisme. Mais je voulais déconditionner cette notion, la défaire des clichés de musulman, de fanatique, d'extrémisme. Alors je me suis dit : « je vais prendre un enfant ». Ensuite, je ne voulais pas prendre une ville bien particulière mais mélanger plein de villes. Il y a Grozny, mais aussi Beyrouth, Bagdad, des images de la bande de Gaza. La sœur porte le nom d'une terroriste tchétchène, Sveta. Je voulais brouiller les pistes, partir d'un enfant et voir comment la déshumanisation était à l'œuvre chez lui, comment en se débardant petit à petit de sa peau d'humain, se fabriquait un monstre avec sa ceinture d'explosifs. La longue phrase non ponctuée s'est imposée toute seule. Pour suivre cet enfant. Avec douceur. Au rythme de sa marche durant toute une journée. Une phrase capable d'épouser chacune de ses respirations.

S.D. Une dernière question sur tes projets.

P.M. Différents genres. Différents styles.

Une grosse comédie musicale avec Laurent Vacher, écrite comme une partition complète avec là encore des tuilages entre texte musique et danse : « *Lost in a supermarket* ». Plus de deux ans de travail. Toujours en cours. Et qui verra le jour en Lorraine en janvier 2013. Franco Mannara à la musique, deux musiciens, 9 actrices chanteuses danseuses...

Un autre texte sur les « utopies urbaines », commandé aussi par Laurent Vacher. Une sorte de comédie périurbaine... Des petits modules théâtraux, nerveux, écrits comme des courtes nouvelles. Ça s'appellera *Les Bien Lotis*, et c'est toujours en cours d'écriture. Prévu pour septembre 2012.

Le projet *Lucioles* et enfin autre texte, *Nous autres*, à l'origine pour le musicien Franck Vigroux et la chorégraphe Rita Cioffi. Sorte de long poème construit en boucle explorant différents registres de langage. Une phrase qui enfle, dans une adresse directe au public. Quelque chose d'extrêmement frontal...

Et il y a encore d'autres projets d'écriture dans les cartons, où je reviendrais avec tendresse à mes premières amours : les dictateurs...

## INDEX

**Mots-clés** : dramaturgie, Malone (Philippe)